Cultural
Peppe
97

101-07571/

# RIOPELLE

ÉTÉ 1967

MUSÉE DU QUÉBEC

# PEINTURES DE RIOPELLE

*par Pierre Schneider*

Quel peintre aujourd'hui, mieux que Jean-Paul Riopelle, pourrait prendre à son compte la parole de Poussin : « moi qui fais profession des choses muettes » ? Aussi est-ce folie pour celui qui fait profession des choses parlantes, de l'exercer sur son œuvre. N'est-elle pas l'opposé de ce qu'on en dira : immédiate, donnée, alors que l'écrit est référence ? Mais le miroir n'a rien à apprendre d'un miroir, et les mots n'ont de sens qu'en fonction d'une présence manifeste qui leur est irrémédiablement refusée. Parler de Riopelle, c'est en quelque sorte se contraindre à la confrontation que la littérature ne fuit qu'au prix d'une perte de sa substance. Et voici déjà une certitude : si la peinture de Riopelle réduit ce manieur de vide, l'écrivain, à une opération dont il pressent, avant même de l'entreprendre, qu'elle est fondamentale, ou primaire, c'est que cette peinture possède au plus haut degré la vertu contraire propre à l'y pousser : la plénitude.

Celle-ci est peu répandue même en peinture. Le vide s'y glisse de cent façons et fort à propos, car par lui les parties pleines d'un tableau s'aèrent, respirent. Il ouvre dans le domaine insupportablement dense des pigments, des voies d'accès à l'esprit. Tantôt nous y retrouvons une histoire familière qui nous fait oublier la nature mystérieuse de qui nous la conte : comme ces fleurs agencées en plates-bandes simulant un cœur, un drapeau, un chiffre. Tantôt nous y reconnaissons la souveraineté de nos géométries. Ou encore, un symbolisme nous concilie ce bleu, ce cercle. Par de tels biais, la matière opaque se laisse penser, et rien de ce que l'homme arrive à interpréter ne lui semble étranger.

Le vide s'insinue jusque dans l'art non-figuratif de notre époque, d'où pourtant on le croirait d'office banni. Plus de montagne Sainte-Victoire, mais la gamme cézannienne institue dans l'œuvre apparemment dénuée de préméditation une perspective invisible. Par le jeu des valeurs, des harmonies préétablies, une peinture qui s'affirme née d'elle-même

se nourrit à la dérobée des assurances de la tradition. Et même quand elle jouit au départ du silence de l'immédiat, elle est exposée au grignotement imperceptible des conventions parlantes. Répété, le geste devient manière. Une réitération est l'amorce d'une cadence, d'un rythme, d'un pré-vu; la pulsation instinctive ébauche ainsi un schéma dans lequel notre esprit habile se coule aussitôt.

Ces vides qu'on lui ménage ne sont pas, je le dis encore, inutiles. Sans ces têtes de pont, il n'eût peut-être pas tenté la traversée. Or le voilà grâce à elles au beau milieu, à deux doigts du concret. Elles vont maintenant s'effacer — le passeur a rebroussé chemin — et l'abandonner à l'affrontement primordial. Par malheur, elles se maintiennent, nous les maintenons. L'esprit, intimidé, se raccroche à ces colonies fragiles mais émanées de lui, connues. Voyageur en terres lointaines prisonnier de ses palaces, il y est sans y être.

La peinture de Riopelle ne permet point ces atermoiements, ces ruses. Masse généreuse et vivace, rien ne l'ébrèche, ne la troue, ne la pénètre. Le pinceau ou le tube qui la fouettent, le couteau qui la fouille, ne viendront pas à bout de sa densité. De quelque façon qu'ils s'y prennent, ils rencontrent la même épaisseur opulente. Car la façon a changé. Autrefois, un réseau de filaments délicats semblait imposer une écriture à la touffeur, alors qu'il n'en était que l'affleurement suprême : le rideau de lianes au front de la forêt, et qui ne s'ouvre sur aucun vide.

A présent, la main taillade et sabre en vain : l'inépuisable forêt a raison de la hache et la sève renaît plus drue au creux des blessures. Aujourd'hui comme hier, il nous est impossible d'imaginer, devant n'importe lequel de ces tableaux, qu'il y eut au commencement une toile nue. Tant ce qui a surgi là — le changement même des moyens en témoigne — est obstinément plein et présent. Si plein, si présent qu'il n'y a plus place pour le souvenir des origines, pour la science future. Ici, rien ne commence, rien ne finit, tout est. Je pense à l'« être » de Parménide :

*Parce qu'il n'est pas né, il est aussi sans fin, car il est d'un jet et inébranlable et sans but, et il ne fut jamais et ne sera jamais, car il est tout entier présent maintenant : tout, un, continu. Comment, d'où s'accroîtrait-il ? Je t'interdirai même de dire et de penser son émergence du néant. Car il est impensable et indicible que le néant soit... Aussi, l'être doit être tout à fait ou aucunement... Et comment l'être périrait-il, comment prendrait-il naissance ? Car s'il naquit, il n'est pas, et il n'est pas s'il ne doit être que dans l'avenir. Ainsi s'éteint la genèse et disparaît le dépérissement.*

*Et il n'est pas non plus divisible, car il est en tout semblable. Et il n'y a pas ici ou là un être plus fort ou moindre qui nuirait à sa continuité; plutôt, il est tout empli d'être. C'est pourquoi tout est continu en lui : l'être se presse contre l'être.*

Il faut pourtant que l'œil respire, prenne ses distances, pose des jalons entre lesquels s'établisse un espace, une profondeur. Sinon, la profusion pressée dans le cadre étroit du tableau s'abolirait elle-même, se réduisant à une façade solide, sans prolongements, pure surface décorative. Puisque la peinture de Riopelle est pleine, qu'aucune entaille ne réussit à la creuser, elle ne peut créer sa profondeur qu'en s'excédant elle-même. Elle est contrainte à effectuer un perpétuel renversement des signes, à manifester le « moins » par le « plus » pour fixer notre attention; car si la nature abhorre le vide, l'homme ne peut supporter le plein. Un surcroît de couleur aère la précédente. Une surchage allège le poids antérieur. Ainsi, par son débordement même, cette peinture fait rentrer dans son lit notre vision, qui s'étoufferait si on ne lui donnait ses hauts et ses bas, ses chauds et ses froids. Et l'on ne s'étonnera pas si elle paraît à la fois classique et effrénée, furieuse et douce : le paroxysme est pour elle l'unique moyen d'atteindre l'équilibre.

Que l'on songe à la tâche, accablante pour les forces d'un homme qui veut son œuvre accueillante à ses semblables, de trouver dans la plénitude les ressources d'une plénitude plus grande, d'atténuer l'abondance par la surabondance. Elle exige une santé quelque peu monstrueuse, point tout à fait humaine.

Telle est la loi; son impératif, voilé par les souplesses du pigment, gouverne la peinture de Riopelle. Devant ce corps que nulle saignée n'épuise, que nulle blessure n'amoindrit, les opérations les plus simples perdent leur sens habituel. Le blanc n'est plus l'espace entre les choses; le noir ne cerne et ne définit plus des formes; tous deux sont couleurs pleines, à l'égal de n'importe quelle autre. On voit des harmonies infaillibles, mais elles naissent d'alliances de tons imprévues : on jurerait presque que Riopelle est indifférent aux couleurs qui lui tombent sous la main. La présence des toiles ne tient pas plus aujourd'hui à ces traits, à ces virgules qui les ponctuent, qu'autrefois elle ne se laissait déduire de la trame serrée du tissu formé par le couteau écrasant, dégradant les teintes à coups répétés. Les modulations d'antan ont fait place ou du moins une place à des ravinements, des ruptures, sans que le tableau ne soit réellement fractionné. Même les figures géométriques que l'on aperçoit dans certaines toiles n'ont guère l'assise que l'on attribue communément à de

telles figures : égratignures futiles de la surface du corps indivisible. Certes, elles tolèrent que nous lui imposions des images, mais ces lectures, j'en ai fait souvent l'expérience, ne demeurent possibles qu'un temps ; tôt ou tard, l'œuvre les rejette comme l'organisme expulse une écharde, un fragment de métal. Ce sont de simples noms, auxquels la peinture n'obéit que par condescendance. Et je pense encore à Parménide : « Tout ce que les mortels ont fixé en leur langage, convaincus que c'est la vérité, n'est qu'un simple nom : le devenir comme le décliner, l'être comme le non-être, le déplacement de lieu et le changement des couleurs luisantes ».

Tout a changé, tout change chez Riopelle, comme pour nous rappeler que formes, couleurs, harmonies ne sont qu'apparences, bonnes à faire surgir la présence de la peinture mais aussitôt dévorées par elle. Chaque spectateur, s'il aime l'œuvre de Riopelle telle qu'elle se déroule à travers les années, est obligé de se soumettre à cette déroutante expérience : les causes les plus certaines s'abolissent sans que disparaisse ce qu'on croyait leurs effets, les voies en apparence royales deviennent soudain des impasses. La fin est toujours la même : c'est donc qu'elle ne tient pas aux moyens que nous jugions sûrs.

« Il y a plus de dévotion, écrivait M. de Saint-Cyran, à entendre la messe d'un prêtre mal habillé ou peu vertueux, que d'un prêtre qui dit la messe avec de beaux ornements et sur un autel bien posé ou qui est estimé pour sa vertu, car dans l'un des deux cas, toute la foi agit, en engage les sens et dans l'autre, les sens sont engagés, souvent la personne même du prêtre y a la moindre part ». L'essentiel ne se révèle qu'au-delà de la ruine de nos habitudes. A cette ruineuse dépense, Riopelle se contraint et nous contraint. Et si nous parvenons à surmonter notre répugnance à quitter des évidences commodes, nous découvrons une évidence plus vive : celle de la peinture saisie à sa source.

Qu'il le veuille ou non, le peintre n'oublie pas la pureté, une fois entrevue. Elle l'enchaîne à une terrible fidélité. Il ne lui est pas permis, en effet, d'aspirer à autre chose qu'à cet absolu, ni d'y revenir par une voie connue. La route suivie à bon terme sera demain une routine sans issue. Le feu s'enveloppe de cendre terne, de laves refroidies. Il faut fendre la croûte de l'expérience acquise pour que tout brille à nouveau de son éclat premier — celui que le souvenir inflexible propose — : comme ces pierres qui ne livrent leurs étincelles que lorsqu'un enfant les fait bondir et rebondir sur le pavé. Le corps de la peinture ne devient visible qu'à travers ses blessures saignantes. Dans ses gouaches, aquarelles ou huiles sur papier, Riopelle façonne et fourbit les armes qui l'aideront à le mettre à vif. On y trouve une

liberté d'invention qui n'est possible que par une rémission temporaire de la plénitude, due sans doute à la fluidité du médium ou à la minceur du support. Souvent, les formes y naissent qui seront dans la peinture mises en service : ici, la forge; là, le champ de bataille.

L'incessant changement maintient à travers le temps une présence sans passé ni futur. Mais le temps colore ce changement. C'est toujours la même joie, mais tirée d'un corps qu'il faut flageller chaque fois plus âprement, car il se cache derrière le temps. L'artiste doit aller quérir ce qui jadis était donné. Il y a des traces de hache parmi les lianes et l'éventail ouvert des frondaisons. C'est toujours le même bonheur, mais plus profond et douloureux, comme revenant de plus en plus loin, comme menacé, rescapé.

Voyez la lumière que dispense la peinture de Riopelle : ni celle du jour, ni celle de la nuit, mais d'un feu tels ceux qui s'allument à la Saint-Jean, quand le temps s'annule. Le feu concentre en son moment uniquement d'ardeur la trame décousue des heures. Et qu'importe si l'on brûle les meubles ou le plancher à grand-mal arraché parce qu'il n'y a plus de bûches ? Les flammes effacent l'histoire du bois. Tout feu est de joie.

Pierre Schneider *Juin 1960*

# A PROPOS DES GRAVURES DE RIOPELLE

Personne, que je sache, ne l'a vu peindre. Surpris par un visiteur inattendu, il s'interrompt, l'entraîne au plus proche café. J'éprouve à son égard la brûlante curiosité de ces épieurs du règne naturel — Riopelle lui-même est de ceux-là — qui passent des heures à l'affût dans les joncs ou les fourrés pour surprendre l'éclair du brochet, le vol du canard, l'éclosion de la fleur, soutenus par l'espoir de voir le miracle, non pas accompli, mais s'accomplissant. Toute peinture ne nous fait pas ressentir au même degré ce désir. Savoir comment procédait un Van Eyck ou un Mondrian n'est pas indispensable : le tableau nie le travail qui l'amène. Mais quand l'action est de l'essence même de l'œuvre, on aimerait n'en être pas réduit à de vagues hypothèses.

Dernièrement, comme j'exprimais une fois de plus mon regret, Riopelle m'invita à le voir travailler sur ses lithographies et cuivres. Dire que l'offre me satisfit serait plus qu'exagéré. La technique de la gravure, avec ce qu'elle exige de calculs, de prévisions, avec tout ce qu'elle comporte de mécanique, me paraissait contraire à la spontanéité qui est le propre de Riopelle. Je me trompais.

En lithographie, chaque couleur, on le sait, exige un « passage ». L'œuvre est la somme d'un certain nombre de planches superposées. Pour le graveur orthodoxe, la réussite dépend de la netteté de l'idée qu'il se fait de l'œuvre et de son aptitude à la réaliser par repérage méticuleux et adéquation stricte, à travers sa décomposition en « états » successifs.

Riopelle accepte la technique mais refuse les fins auxquelles on a voulu la soumettre. Pour lui, pas d'œuvre idéale avec laquelle coïnciderait par approximations progressives un état final. Chaque état est, à sa manière, complet; de telle sorte que, tiré sur un autre (qui ne sera pas nécessairement le précédent), il le contredit plus souvent qu'il le complète. Et c'est cette rupture, ce disparate que Riopelle va alors — en un nouveau passage — s'efforcer de résoudre.

Passages : ce qui dans la gravure semblait le plus extérieur à la démarche de Riopelle finit par lui répondre intimement. Car c'est bien ainsi qu'ont dû s'exécuter, dès 1947, les tableaux : l'artiste passe, repasse, en un va-et-vient inlassable, tournant et retournant, prenant à gauche, à droite, entassant les éléments, les combinant, les liant, au fil de sa navette, d'un dessin ténu et tenace, tissant, construisant, comme une araignée tisse sa toile, comme un oiseau construit son nid — son espace.

N'importe quelle couleur, ou ensemble de couleurs. Si, ce jour-là, le marchand n'a pas livré les tubes de bleu, le tableau se fera sans bleu. N'importe quelle forme disponible (dérivée de la dernière sculpture, héritée de la plus récente série de tableaux, surgie à l'instant même...). L'intelligence créatrice s'exerce moins au niveau du choix des matériaux qu'à celui de leur assemblage. Tout ce qui est à portée de main, quand s'éveille le tyrannique instinct d'organisation : le nid se construit de brindilles, de feuilles, mais aussi de bouts de ficelle et de papier, de bribes de tissu ou de métal. Organiser, c'est-à-dire : rendre organique ce qui, souvent pour une large part, est inorganique. Et comme est saisissant le spectacle de la fourmi parvenant, à force d'allées et venues, à convoyer son butin au-delà de l'obstacle apparemment infranchissable que nous nous sommes amusés à disposer sur son chemin, ainsi peut-on s'émerveiller devant l'affairement de Riopelle ramenant un matériel encombrant et mécanique (sculpture en bronze, lithographie ou gravure sur cuivre) au spontané, à l'immédiat. Prodige : une tanière reconstituée dans l'enchevêtrement de poutrelles d'acier.

Mais, dans le cas de Riopelle, c'est lui-même qui dispose sur son chemin l'obstacle. Pourquoi choisir une technique si foncièrement opposée à sa nature, un chemin aussi semé d'embûches ? Parce qu'il a besoin de la longueur et de la difficulté du parcours. Les moments où sa peinture, en son dernier état, rejoint enfin ce qu'elle cherchait obscurément, ne sont pas obligatoirement les meilleurs. La coïncidence avec le but arrête le mouvement générateur de l'essentiel : l'espace. Celui-ci ne s'élabore que dans le va-et-vient multiplié. Pour que s'établisse cette navette, il faut deux pôles aussi distants que possible l'un de l'autre. Riopelle s'adonne aujourd'hui à la lithographie pour la même raison qu'il la refusait autrefois. Alors, il lui fallait sortir d'une vision mécanique, apprise, et se frayer une voie vers la spontanéité; à présent que l'immédiat est devenu, à la longue, son terrain, c'est en sens inverse qu'il lui faut cheminer. Besoin de ce qui est le plus loin, le plus hors de lui : d'où la réapparition, depuis quelque temps, d'images figuratives (parfois jusqu'au calque). A l'autre bout d'un champ dont le terme proche est le geste vécu, elles fonctionnent comme des collages,

elles signalent, telles des bornes, le début de la pure extériorité. Et dans la distance-entre ainsi restituée, Riopelle passe, repasse...

Sens de la dualité déchirante, souci de la maintenir malgré la tentation de la simplification parce que cet intervalle est reconnu comme le creuset de notre espace spécifique — tels, depuis dix-sept siècles, ont été les caractères majeurs de l'art d'Occident. Riopelle leur demeure fidèle (et plus d'un signe semble indiquer qu'il sera parmi les derniers, que nous allons vers un nouveau monisme, que les distances qui séparent mais aussi autorisent la communication sont en voie de résorption). Et c'est vraiment étonnant que de voir cette tâche crucifiante qui toujours fut affaire de théologiens, de métaphysiciens, d'esthéticiens, assumée aujourd'hui par un peintre, et par le plus instinctif.

Une légende de l'ancienne Nubie raconte qu'un adorateur du Soleil se désespérait de voir le culte de celui-ci abandonné jusque par ses prêtres. Il allait finir par douter lui-même lorsque, baissant tristement les yeux, il aperçut un scarabée poussant sa boule. Remercions Riopelle de revivre avec l'infaillibilité et l'évidence des corps — et comme animalement — l'aventure spirituelle à quoi tient notre identité.

Pierre Schneider *Mars 1967*

# UN PEINTRE AU PRÉSENT

*par Jacques Dupin*

Il est devenu téméraire aujourd'hui, d'aborder la peinture de front, sans le prétexte et le détour de l'anecdote, de l'interprétation ou du message à délivrer. Il est présomptueux, aux yeux des nouveaux terroristes, de maintenir le défi et de se confier à la seule peinture, celle qui n'admet d'autre autorité qu'elle-même. Le vrai peintre sait d'expérience, ce qui le garde du reniement, que le filon qu'il a dégagé dans la terre, est par nature inépuisable. Mais aucun ne se jette avec autant d'avidité que Riopelle dans le tourment et la jubilation pure de peindre. Vraie bête de peinture, tapie dans ses fourrés de rythmes et de couleurs, comme une autre respiration, il attend et se cache, prêt à s'élancer au moindre frisson de la toile vierge avec d'autant plus de vivacité qu'il s'est mortifié longtemps dans l'affût. Il peint comme éclate, dans son pays, le printemps : une irruption soudaine, un débordement d'énergie et de couleurs par lequel la nature — la peinture — s'éveille en sursaut, émerge de la longue hypnose hivernale, fait éclater toutes les digues et tient l'espace entier dans les griffes de la lumière.

Cet emportement, cette exigence de la toile d'être possédée dans une seule étreinte, d'être parcourue et abandonnée sans reprendre souffle, exclut pourtant le délire et la démesure. Le rythme haletant sur lequel l'œuvre se développe n'est que l'un des éléments d'une méthode créatrice qui s'invente dans la chaleur de l'action, sans préparatifs, sans anticipation d'accords et de partages, mais non sans ordre, l'ordre infus d'une langue picturale dont l'improvisation est le principe et la disponibilité exaltée du peintre la condition. Immédiatement sensible est dans chaque toile la force déployée d'un rapt dont la vigueur et les fastes nous subjuguent, éveillent en nous le même élan vital, la même convoitise de gibiers et de pierreries, et le désir de mordre comme un fruit l'instant suspendu. Mais la soudaineté de l'attaque n'est qu'un seuil qui donne sur l'infini d'un parcours selon d'innombrables ornières sillonnant un domaine fraîchement tiré de l'ombre, l'œuvre sortie toute armée, toute parée et ruisselante de la nuit qui l'a longuement fomentée.

# AU LOUVRE AVEC RIOPELLE

*Entretien avec Pierre Schneider*

Tout ce qui, avec le recul du temps, se révèle être un nouveau maillon de la chaîne, frappe d'abord — qui ne sait cela ? — comme une rupture. Pourtant, l'œuvre entreprise vers 1947 par Riopelle et quelques autres apparut comme une coupure radicale avec le passé, même récent. L'abstraction lyrique, ou non géométrique, le tachisme, la peinture de geste, ou concrète (tels étaient les sobriquets de la nouvelle tendance) abolissaient l'image. Or celle-ci avait été jusqu'alors le dénominateur commun de toute la peinture, le substrat où, nous semblait-il, venaient s'enraciner et se rejoindre les tentatives les plus diverses, la condition et le mode du transmissible en art (vision, signification, métier), bref, le véhicule même de la tradition. En détruisant l'image, la peinture sabordait sa mémoire — cette mémoire dont le Louvre est l'incarnation.

Une machine, installée depuis peu de semaines dans le vestibule, dispense, sur insertion d'une pièce, des billets d'entrée et rend la monnaie. J'introduis un franc dans la fente et reçois en échange un ticket et cinquante centimes. A Riopelle, qui a agi pareillement, la machine rend vingt centimes.

— J'en connais qui diraient que les dieux de ce temple vous le font payer cher de les avoir bafoués. Pour peu que la « Victoire de Samothrace » se change en Ange Gabriel afin de nous interdire l'accès...

Mais nous gravissons l'escalier sans encombre.

— Tout ce qu'on voit ici avait-il encore un sens pour vous après la grande rupture ? Êtes-vous retourné au Louvre ?

— *Souvent.*

— Pourquoi ?

— *C'était chauffé. Malheureusement, on ne chauffait que la salle des Anglais.*

Riopelle n'aime guère les interrogatoires, mais aujourd'hui je suis décidé à braver le feu roulant des plaisanteries les plus lourdes et des dérobades les plus habiles. De guerre lasse, il dit :

— *Je ne me suis pas senti étranger ici, après. Je trouve Lorenzetti aussi grand que les tableaux actuels que j'aime. Je ne vois aucune différence entre le passé et le présent. Les œuvres du passé ne sont ni plus loin ni plus près. Il n'y a pas eu d'évolution : ce qui s'est passé devrait simplement nous permettre de les voir mieux. C'est si dur de voir ! Autrefois, quand je regardais des peintures de Matisse en reproduction, j'étais convaincu qu'elles étaient plates. Ce n'est que bien plus tard que je me suis aperçu qu'elles avaient une profondeur. D'ailleurs, c'est ainsi pour la plupart des gens : ils ne voient pas. Un jour, j'ai vu à la Galerie Charpentier un tableau de Corot accroché à l'envers : la vue panoramique d'un paysage d'Italie était devenue un rocher. Du point de vue du sujet, ça pouvait être aussi bien un rocher, mais en tant que peinture, ça ne tenait plus, il y avait déséquilibre. Pourtant, les gens vous disent qu'un tableau figuratif est abstrait quand on le retourne.*

Ne prétend-on pas que c'est précisément le fait d'apercevoir par hasard un de ses paysages posé à l'envers qui mit Kandinsky sur la voie de l'abstrait ? En tout cas, l'anecdote donne parfaitement la mesure du caractère hybride de ses improvisations : elles ne constituaient pas une révolution, mais un retournement. Kandinsky renverse l'image, il ne l'abolit pas. C'est bien à tort qu'on a voulu voir en lui le précurseur d'un mouvement dont les représentants les plus dignes d'intérêt se distinguent par le rejet radical de tout ce qui était donné.

— Ce fut subit, brutal, total, n'est-ce pas ?

Riopelle se dandine, rentre la tête dans les épaules, mal à l'aise, agacé.

— *Ça venait quand même de très loin. J'avais fait mon apprentissage, dessiné comme un fou d'après nature. Mais ça allait de moins en moins bien. Le dernier tableau que j'ai fait comme ça, je l'ai travaillé pendant deux ans, sans pouvoir le finir. Je ne comprenais pas ce qui m'arrivait. Je ne savais pas que le type qui, aujourd'hui, veut dessiner un poisson sur une table n'y arrivera plus.*

— Mais pourquoi ?

— *Parce qu'il y a perte d'intérêt. Je ne demande pas mieux que d'y croire, à son poisson — quoi de plus formidable qu'une truite de Courbet ? — mais il ne peut pas m'y faire croire. Il fut un temps où le rapport entre le peintre et l'image était vivant; puis il l'a été moins; il ne l'était plus pour moi, en 1946.*

Le reniement de l'image ne fut pas pour Riopelle une œuvre de destruction, mais le constat de la mort (ou de la mise en sommeil) d'un rapport qui avait été longtemps vivant

entre le peintre et l'à-peindre, la dure remise au présent d'un art qui s'était laissé envahir par le passé. Et, je ne m'étonne pas, pour ma part, que Riopelle ait joué un rôle décisif dans le périlleux rajeunissement que la peinture subit alors. Je ne sais personne, en effet, qui ressente de manière plus aiguë et douloureuse la moindre déviation de ce point brûlant, l'instant. La peinture, c'est le bonheur, dans la mesure où elle permet, le temps d'une œuvre, de rejoindre le présent. *Peindre ?* dit-il. *Se mettre dans de meilleures conditions pour déborder.* Quand il ne parvient pas à se hisser au niveau du présent, Riopelle traîne misérablement, plus démuni que quiconque, positivement incapable de se donner le change. *Je n'ai jamais hésité au moment de faire un tableau. S'il y a hésitation, je ne le fais pas.* Voué, condamné à ne supporter, chez lui et même chez autrui, que le présent. Faire une œuvre, c'est la retrouver en soi. Voir, c'est la retrouver en autrui.

— *Au Canada, j'allais beaucoup au musée. La qualité des toiles m'était égale. J'y allais voir un cheval sur la neige — le calendrier, quoi ! En 1940, les musées d'Europe nous envoyèrent, par mesure de protection, des tableaux précieux. J'avais dix-huit ans. Je suis allé les voir une centaine de fois. La dernière salle était remplie de Van Gogh. C'étaient les premiers que je voyais. A l'époque, j'aimais le Greco, le Tintoret, pas tellement Rembrandt ou Delacroix. Ce qui m'intéressait c'était le métier. Ils en avaient un sacré ! D'ailleurs, à cause du métier, je trouvais aussi épatant un portrait académique. Plus tard, je me suis aperçu qu'il y avait autre chose dans Vélasquez, en plus.*

— Le métier, est-ce que cela a encore un sens, maintenant ?

— *Pas le même. Autrefois, le métier s'apprenait en copiant les maîtres. Aujourd'hui, c'est la capacité d'être conscient de ses propres moyens. Un maître cubiste est venu visiter la première exposition à laquelle j'aie participé, rue Gay-Lussac. En voyant mon tableau, il a dit : « Ce n'est pas de la peinture. » Pourquoi ? Parce que pour lui, un peintre était quelqu'un qui avait passé six ans dans les ateliers à apprendre à faire une oreille. Quant à la qualité, à la vie de cette oreille, ça ne semblait pas le concerner. Et aujourd'hui, tous les types qui faisaient des oreilles font des taches. Demain...*

— Le nouveau métier, c'est en somme la conscience de ce qu'on ne peut pas apprendre ?

— *Oui. Avec l'expérience ou la libre intuition, on peut arriver à sentir quand le peintre ne triche pas avec lui-même.*

Tricher, c'est continuer à peindre lorsqu'on devrait s'arrêter, s'arrêter parce que l'on ne peint plus au présent, parce que le rapport entre l'artiste et l'objet qui provoque la création n'est plus vibrant mais distendu.

— *Le portrait du fils de Rembrandt est un grand tableau parce qu'il y avait contact entre le peintre et le modèle. Rembrandt a mis sa technique au service d'autre chose, qui le débordait... et qui débordait aussi son modèle.*

— Quoi ?

Riopelle hausse les épaules, se tait, va plus loin.

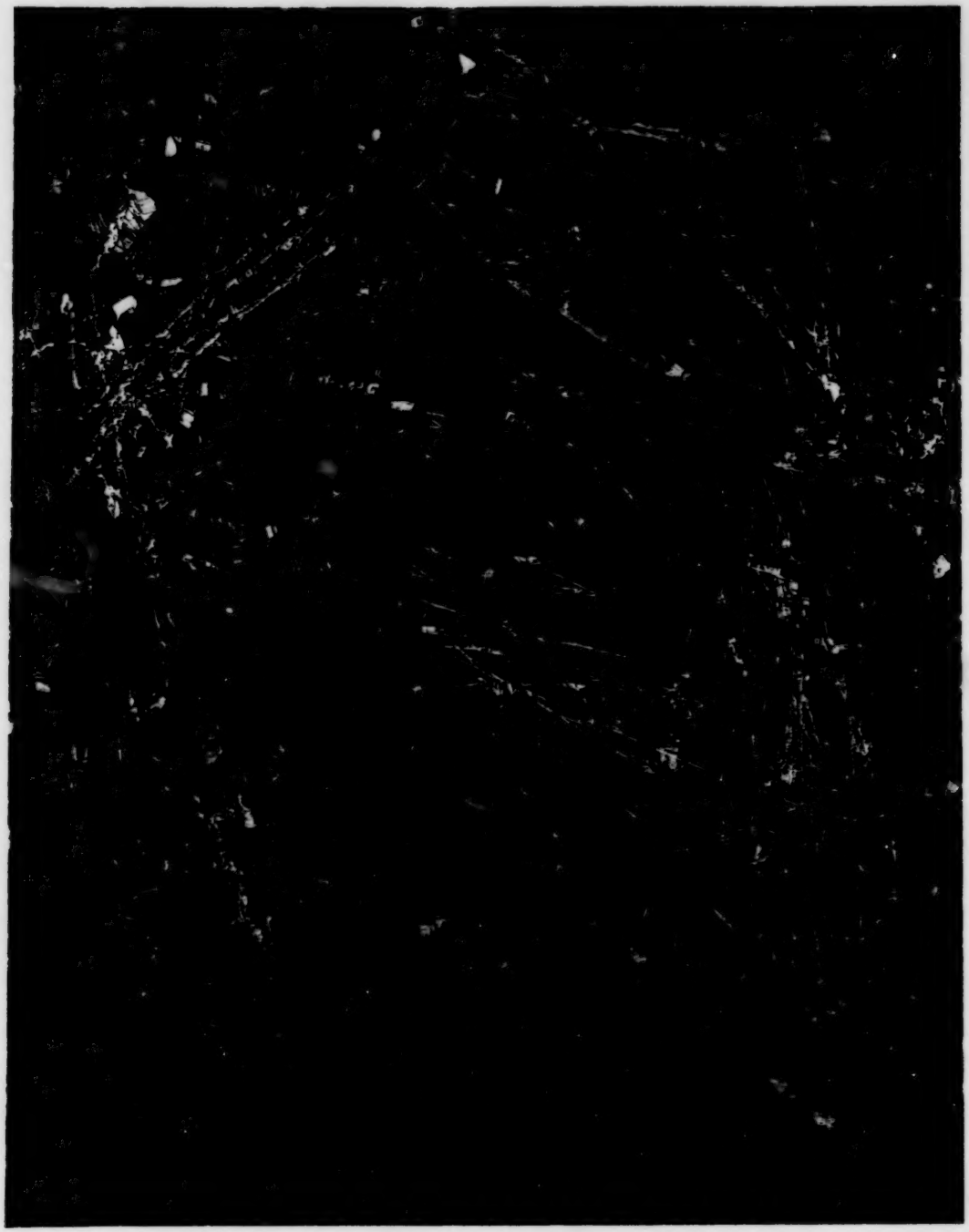
Son rejet du passé ne l'a donc pas rendu insensible aux œuvres du musée, car n'est passé que ce qui le fut au moment de sa création : le présent une fois mis à vif, à quelque époque que ce soit, l'est pour toujours. Riopelle le reconnait plus sûrement, l'ayant un jour vu surgir en lui-même, et ne s'attache qu'à lui.

Ses prédilections, il les souligne d'un bref « *Superbe !* »; une simple moue signale ses antipathies. Parmi les premières : « Le Buste de Madame de Fontréal » de Carpeaux (*C'est tellement ambigu !*), la « Sainte Anne » du Vinci, « La Bataille » d'Ucello, la « Vierge » de Véronèse (*ça reste une lumière possible*), l'« Autoportrait » du Tintoret (*C'est une interrogation, ça prend autant d'espace que toutes les grandes machines autour*), Ruysdaël, Potter, Watteau, Guardi (*Fabuleux !*), « Le Dauphin Charles » par le Maitre de Moulins. Au chapitre des incompatibilités : « L'Enlèvement des Sabines » de David (*Il ne se passe pas grand-chose derrière. Tout est au premier plan. On bouche les trous. Dans le Petit Larousse, version canadienne, la seule photographie montrant des seins nus était celle de ce tableau; il faut croire que les nudités de David ne sont pas bien dangereuses*), la Vierge raphaélesque d'Ingres (*Ce n'est pas lui qui signe Foujita ?*), le « Saint Etienne » de Carpaccio (*Lumière artificielle*), l'« Ex-Voto » de Philippe de Champaigne (*Constipé*). Delacroix ne semble pas l'enchanter; du moins est-ce sans chaleur que, devant la « Mort de Sardanapale », il dit : *Un vrai western !*

J'essaie de trouver la ligne du goût qui s'exprime à travers ces préférences et ces aversions. Mais elle est à l'image de mon compagnon : point facile à suivre. Il semble ne pas regarder avec ses yeux, mais de tout son corps, de sorte qu'on ne sait jamais s'il voit ou s'il rêve. Il ne rêve pas. Devant la « Corbeille de fleurs » de Linard :

— *Il y a des fleurs qui ont l'air de ne pas vouloir se faire écraser, là-dedans.*

Sa démarche n'est guère moins déconcertante. Il ne marche pas, il dérive, d'une pièce, tête enfoncée dans les épaules, mains dans les poches. Arrêté, on le jurerait enraciné, mais pendant qu'on s'efforce de comprendre ce qui l'a fait s'immobiliser, il va silencieusement se planter ailleurs. Une fois sur deux, ce n'est pas à lui mais à un touriste allemand qu'on s'adresse. Parfois, j'ai l'impression de saisir le fil. Devant l'esquisse du « Sacrifice d'Abraham », de Rubens :



Composition 1950-1951 *Huile sur toile*

Composition 1954 *Huile sur toile*

— *Superbe ! Je faisais des sketches d'après ces Rubens-là, aussi d'après le Greco, le Tintoret. Pour obtenir la liberté qu'ils avaient, eux.*

Enchanté, je commence à dresser un arbre généalogique de la touche émancipée, du geste libre : les Vénitiens, Rembrandt, Vélasquez, Rubens, Hals... Justement, nous arrivons devant les toiles de ce dernier. Grimace :

— *C'est casse-pieds. Ça ne tient jamais, Hals.*

Voilà mon arbre par terre. A plusieurs reprises, la même mésaventure m'adviendra. Devant les Cézanne du Jeu de Paume (cette aile avancée du Louvre où nous passerons tout à l'heure, pour le plaisir de traverser le jardin des Tuileries), je lui dis :

— Ça n'a pas dû compter beaucoup pour vous.

— *A cause de son cubisme, vous voulez dire, et de mon refus de la construction géométrique ? Mais ça ne veut rien dire ça. La qualité essentielle est la même que chez tous ceux qui comptent.*

La qualité essentielle ? Le présent, ou plutôt la présence dont il est l'unique seuil. Présence sans histoire, sans identité. Et je finirai par comprendre que l'apparent illogisme de Riopelle est l'effet de la conscience acérée de l'opposition entre cette présence et cette logique-là. Je cherchais, sans m'en douter, l'oreille bien faite. J'oubliais son habileté diabolique à abandonner une forme qui ne peut plus tromper pour se réincarner dans le couteau qui la tranche. Ce qui gêne Riopelle chez Hals, c'est que sa touche se comporte comme une fin en soi. La liberté systématique est un esclavage systématique qui s'ignore : on songe à ces galériens de l'insoumission, décrits par Alfred Jarry, que l'on punit s'ils ne désobéissent. Riopelle a la phobie du systématique, comme d'autres souffrent de claustrophobie.

— *Les normes, c'est désastreux. On a voulu justifier le nombre d'or et les règles en alléguant la beauté des monuments antiques. Mais si on reconstituait ces monuments selon ces règles, ils seraient pitoyables, horribles !*

C'est l'esprit de système qui le rebute en Seurat, en Gauguin. Son œil va et vient de la « Fenaison en Bretagne » de ce dernier au « Campement de bohémiens » de Van Gogh.

— *Cette harmonie en vert,* dit-il en désignant la « Fenaison », *il l'a voulue, il l'a eue. Dans le « Campement », à côté, il y a un vert qui éclate, et c'est le ciel.*

Un peu plus loin, devant un paysage en vérité très fade, le « Village breton sous la neige », il dit :

— *Si on ne savait pas que c'est un Gauguin, si ça n'était pas signé, on ne le devinerait pas. Il lui fallait afficher sa manière, sa personnalité, pour se faire connaître et reconnaître.*

Puis, comme si le catégorique même de sa négation appelait ce correctif, il ajoute :

— *Chez Gauguin, il y a très peu de tableaux que j'aime, mais ceux-là je les aime autant que ceux de peintres qui me sont plus proches par leur attitude. C'est à l'intensité qu'on juge l'œuvre.*

Rien n'est acquis; ou plutôt, ce qui est acquis n'est rien. La réussite d'une toile n'est pas une garantie pour les suivantes. De la « Nature morte à l'Échiquier » de Baugin, il dit :

— *Très beau, mais on voit ce qu'il a voulu faire, et pourquoi il l'a fait comme ça. Au contraire, « Le Dessert de gaufrettes », on ne comprend pas.*

Pour lui, il n'y a pas de grand œuvre, seulement de grandes œuvres. Une toile, pourvu qu'il y reconnaisse la présence essentielle, suffit à lui faire aimer un peintre; quelle que soit la médiocrité du reste de sa production, son estime ne variera guère. Le présent, la présence ne sont pas de l'ordre de la cohérence, de la continuité. Il contemple la grande suite des tableaux consacrés par Rubens à Marie de Médicis. Son regard s'arrête sur « Le Débarquement » :

— *Il est différent des autres. Les draperies rouges au-dessus des naïades sont en place, vivantes. Dans les autres, les draperies rouges sont inertes.*

En fait, un peu partout à travers la grande salle rendue plus funèbre que besoin n'était par des cadres pompeusement pseudo-flamands, les taches d'un même rouge-grenat pendent comme les voiles de navires en panne. « Le Débarquement », poussé par un vent inexplicable, n'en paraît que plus insolite. La maîtrise, l'assurance, qui sont dans le domaine subjectif ce que les règles, les normes sont dans l'objectif, encombrent plus qu'elles n'aident :

— *Le vrai tableau c'est celui qui est un commencement. Un type qui dit : « Je fais bien telle ou telle chose », se met à les faire mal à partir de ce moment précis.*

Il emploie l'expression : *le vrai tableau*, et non *le beau tableau*, comme si la beauté impliquait une référence, tout au moins informulée, à quelque modèle, et donc regardait vers le passé :

— *Ce qui compte, ce n'est pas de faire un beau tableau, mais de faire progresser quelque chose.*

— Tout à l'heure, pourtant, vous souteniez qu'il n'y a pas d'évolution dans le domaine de l'essentiel.

— *Progresser, c'est détruire ce qu'on croyait acquis.*

Composition 1955 *Huile sur toile*

Composition 1955 *Huile sur toile*

L'homme est une horloge qui tend à retarder et qu'il faut sans cesse remettre à l'heure. Il arrive que nous y réussissions, mais le temps de s'en réjouir et déjà elle retarde à nouveau. Je pense à ce passage d'*A travers le miroir* : « Dans *notre* pays, dit Alice, encore un peu pantelante, on arrive généralement quelque part si l'on court très vite longtemps, comme nous l'avons fait ». — « Il est bien lent votre pays ! dit la Reine. Chez *nous*, vois-tu, il faut courir aussi vite que le peut quelqu'un comme toi pour rester au même endroit. »

Le pays de la Reine ? Celui des arts, de la poésie. Progresser, là, c'est se maintenir au présent (aussi, toutes les œuvres qui y parviennent dévoilent-elles la même heure, le même lieu essentiel).

— *L'art n'est pas une révolte, et pourtant il est fait de révoltes. Van Gogh est aussi classique que Vermeer.*

Riopelle, natif du pays de la Reine (au fait, n'est-il pas Canadien ?) s'y meut sans peine; à le suivre, moi qui suis du côté de chez Alice, je ne tarde pas à être un peu pantelant, désorienté. Je ne m'attendais tout de même pas à ce que désignant « Le Dessert de gaufrettes » de Baugin, il déclare :

— *Voilà mon homme. La peinture c'est ça. Plus que les autres il tient compte du sujet. La nappe est bleue, donc il la peint bleue. Il n'élimine pas ce qui le gêne. Il ne donne pas l'impression de composer. Pas l'ombre de parti pris. Ce tableau a pour moi les qualités de la « Vue de Delft » : ça n'a pas l'air d'avoir été fait, seulement d'être là.*

Attirances des contraires ? Esprit de contradiction ou désir de déconcerter ? Le cas va se répéter.

— *Mon cœur va vers les grandes toiles de Courbet, dit-il. Il a tout regardé par le détail. Tellement qu'il s'y est noyé, et par là il a trouvé l'essentiel.*

Et nous nous arrêtons longuement devant la petite danseuse de Degas, celle qui a un vrai tutu fripé et un ruban fané dans ses cheveux de cire.

— D'où vient que vous, qui datez votre vie d'artiste du jour où vous avez renoncé à l'image, vous portiez tant d'intérêt à ceux qui lui accordent le plus de poids, aux réalistes ?

Il hausse les épaules, se tait.

— Bien, bien, le cœur d'un peintre a ses raisons... D'ailleurs, ce qui m'étonne, ce n'est pas que vous aimiez Baugin, Potter, Courbet ou Vermeer, mais que vous me disiez : « *Comme cette table est vraie, comme ce cheval est vivant !* » Et que « Le Château de Rosny »,

par Corot — assurément merveilleux — vous arrache ce commentaire : « *C'est tout à fait ça !* » Je vous croyais intéressé par la peinture, non par les oreilles réussies.

— *Une oreille, ça existe, mais pas en soi, seulement par rapport à l'ensemble du tableau.*

Un visage, un objet, peints, ne vivent que de la vie de la peinture. Si celle-ci manque de présence, ceux-là sembleront inconsistants, invraisemblables, si exacts soient-ils. Riopelle regarde en riant « L'Hortensia » de Berthe Morisot et désigne les taches rouges, en bas à droite :

— *Qu'est-ce que c'est ? Des oranges, des fleurs ? Heureusement qu'il y a le titre !*

Il montre, dans « L'Amour et Psyché » de Picot, le divin séducteur écartant les tentures de l'alcôve pour s'enfuir :

— *Sa main, on a peine à croire qu'elle tient le rideau, elle flotte plus que lui.*

Elle ne manque pas de « correction », mais de présence picturale. A preuve, « La Bataille » d'Uccello :

— *Tous ces pieds ! Il ne devait plus savoir lui-même à qui ils appartiennent. Qu'importe, tout est en place : détails, masses. C'est organique.*

Entendez : cela est saturé de la vie de la peinture, rien n'est appliqué, rien n'est loin de cette source. Nous sommes devant « Le Déjeuner sur l'herbe » de Manet :

— Il y a beaucoup de Courbet, là-dedans.

— *Beaucoup de bouchage aussi. Le pied de la femme au centre flotte parce que tout n'est pas peint de cette manière-là. En revanche, il y a des parties parfaites : la nature morte à gauche, le bleu qui traverse les feuilles, le petit oiseau en haut. Il s'est aussi intéressé à la chemise de la femme; mais, arrivé au corps, ça n'allait plus. Il y a trop d'intentions dans ce tableau pour que l'intensité demeure soutenue de bout en bout.*

Comme un témoin s'allume quand le courant atteint une certaine intensité, la réalité des choses, sur la toile, proclame celle de la peinture. Encore cette comparaison ne dit-elle pas assez l'autonomie, au départ, des deux termes, et, lorsqu'ils sont mis en rapport, l'élan qui, en les portant l'un vers l'autre, fait que chacun d'eux se dépasse et qu'ils s'épousent, engendrant un troisième terme — *une présence d'au-delà la présence,* selon les mots de Riopelle. Les passagers d'un bateau sont irrésistiblement aspirés vers la proue à l'instant où, longtemps pressentie, une île surgit : émouvante synchronie, et si parfaite qu'on ne sait si l'île fait naître le regard ou naît de lui. Ainsi la vision joint et *déborde* la chose vue et celui (peintre ou spectateur) qui la voit.

Toto 1962 *Huile sur toile*

Composition 1954 *Huile sur toile*

— *Une truite de Courbet est belle parce qu'on comprend mieux les truites après l'avoir vue. Et aussi parce qu'on comprend mieux la peinture.*

Riopelle, qui, en renonçant à la représentation, s'est réduit à la seule peinture, affirme néanmoins :

— *Pour moi, l'unique référence, c'est la nature. La liberté n'existe que là, et en même temps la plus forte contrainte. Un arbre ne peut pousser que d'une seule façon. Il n'y a pas de façon tragique, ou élégiaque, ou joyeuse d'être arbre. Il n'y a que la façon juste.*

Les gaufrettes de Baugin, tout comme les arbres des Tuileries, ne semblent pas *faites,* pensées, préparées, mais *venues.* Ce que Riopelle nomme *nature,* ne serait-ce pas ce surgissement, cet élan, qui soulève également les choses du monde et la main du peintre ?

Naissance d'une île : peu de peintres nous en auront permis l'expérience aussi souvent et pleinement que Manet. Riopelle s'attarde longuement devant « Le Balcon » :

— *Voilà une des rares choses que j'aime vraiment.*

Aussi, n'ajoute-t-il rien, si ce n'est, désignant l'homme décoré par son plastron :

— *On mettrait une vraie cravate là, que ça ne serait pas plus scandaleux que cette cravate bleue dans ce vert.*

Il juge « L'Asperge » *superbe mais* « Le Fifre » *trop réussi.* De la « Femme aux éventails » :

— *Le passage du bras à l'éventail, le chien — c'est fou... Mais le visage est compassé, plâtreux. Il ne veut pas que le tableau lui échappe. Il a peur de lui-même.*

Du portrait de Clemenceau :

— *Ça oui ! C'était sûrement plus à son échelle que le déjeuner.*

Et il y a Monet. Nous nous arrêtons devant « Les Régates à Argenteuil », accrochées entre « Le Bassin d'Argenteuil » et « La Gare Saint-Lazare » :

— *Merveilleux ! C'est le premier tableau moderne que j'aie vu. Le mât qui se prolonge dans l'eau... Il ne s'est pas posé de questions sur l'angle de réfraction, sur l'orientation des voiles et si le vert de la barque reflété par la rivière était ce qu'il devait être. C'est vu comme ça. Il a arrêté le temps pour faire son tableau. « La Gare Saint-Lazare », au contraire, fait tableau-problème — problème résolu bien sûr. La fumée y est étudiée, pas naturelle comme dans « Le Bassin d'Argenteuil ».*

Nombre de tableaux, au Jeu de Paume, ont été pourvus de cadres ridicules.

Mais le comble du grotesque est atteint avec la série des « Cathédrales » encastrées dans le mur, ce qui leur donne l'air de clichés en couleurs pour agence de voyages. Et, raffinement suprême, le granulé des parois de la salle fait écho à celui des « Cathédrales ».

— On a l'impression que si l'on décapait le mur, on trouverait encore des Monet en dessous.

— *Oui, la Cathédrale suprême où toutes les cathédrales se rejoindraient. Au fond, c'est ce qu'il cherchait. Dans le temps, bien sûr, pas dans l'espace.*

« *Quelle liberté de l'une à l'autre ! Pourtant, il ne variait ni son thème ni sa manière. Monet est le premier qui ait conçu une œuvre en série. Je me demande si ces cathédrales tiendraient si on les considérait séparément.* »

Dernier regard sur Manet. La fascination qu'il exerce sur Riopelle s'est éclairée. D'où vient en effet l'inégalité de ce peintre, sinon d'une absence de système délibérément recherchée, de la confiance affirmée envers le présent ? Il ne s'ensuit pas que tout lui réussit, mais que la dénivellation entre l'échec et la réussite saute immédiatement aux yeux : midi est le plus inexorable des repères. Tout n'éclôt pas, mais ce qui parvient à éclore est d'une fraîcheur bouleversante : au bout de l'expérience, l'innocence retrouvée. Et l'on notera, sans pour autant diminuer le génie de Manet, que la conjoncture historique ne contribua pas peu à ce bonheur. L'image du monde objectif et le monde imageant, subjectif, du peintre, allaient depuis longtemps divergeant. Chez Manet, ils se séparent enfin, sans toutefois se tourner le dos. L'image est toujours nécessaire mais non plus suffisante. Une faille s'est ouverte entre les faits et le faire, assez creusée déjà pour que le peintre en prenne conscience et pour rendre toute confusion impossible, point assez profonde encore pour empêcher que s'établisse, de l'une à l'autre rive, une étincelle unificatrice, *un rapport*.

Mais l'équilibre, en art, est fruit de l'instable. Riopelle soupire :

— *Le salut serait qu'il y ait un sujet qui ne compte pas trop, et une manière de peindre, de transposer, qui n'ait pas non plus de valeur en soi. Une symbolique, quoi !*

Autrement dit : que les choses — et leur image — ne soient pas une fin mais la manifestation matérielle d'une transcendance, laquelle peut investir également le peintre, ainsi déchargé de l'écrasante obligation d'avoir, par ses seuls moyens, à conférer un sens à ses signes. La place prise par un dieu dans le monde et dans le peintre ménage en eux un vide qui, à moins que l'homme ne le considère comme une assurance, une quantité donnée plutôt

Composition 1955 *Huile sur toile*

La montagne 1966 *Huile sur toile*

qu'une qualité à conquérir, les amoindrit mais les allège, les rétrécit mais leur permet ainsi de *déborder*.

Si Riopelle regrette, il ne se raccroche pas. Celui qui s'est voué au présent sait plus qu'un autre que le temps passe. L'image n'était plus, pour sa génération, qu'un poids mort. Il rompit parce que la rupture était devenue nécessaire.

Elle n'était pas pour autant suffisante. Et c'est ce qui distingue Riopelle de la plupart de ceux qui, à la même époque, se rencontrèrent avec lui dans la soumission à un présent absolu, sans mémoire. Leur élan dérivait de la volonté de briser avec l'histoire — ainsi l'obstacle avive le courant — plus que de celle de renoncer à cette part du moi qui est notre ouverture sur le maintenant. Pour Riopelle, la rupture était l'effet de son intransigeante aspiration au présent; pour eux, elle en était la cause, le garant, la recette. En accordant trop d'importance à l'acte d'abolir l'image, ils s'endormirent dans la conviction que tout était fait, une fois cet acte accompli. Ils peignaient des taches comme plus tôt ils eussent peint des oreilles. Le présent est innommable; innombrables sont les noms et les formes dont s'affuble le passé. Demain de nouveaux systèmes solliciteront ses serviteurs sans le savoir. Ils délaisseront la non-figuration d'autant plus volontiers qu'elle exigeait d'eux une attitude cruellement radicale. L'image supprimée, ils n'avaient qu'eux-mêmes pour ressource : c'était trop peu, et l'histoire les ressaisit. Les voilà, eux qui ne furent au présent que par coïncidence, remis à l'imparfait.

Riopelle qui n'avait jamais accordé à cette révolution de vertu intrinsèque, lui reste fidèle parce qu'aucun nouveau rapport vivant entre le moi et le monde, entre le peintre et l'image, ne s'est jusqu'à ce jour offert à lui. Qui a ressenti durement la mort de ses anciens dieux n'est pas prompt à s'agenouiller devant de nouveaux. Le rejet du passé appartient à l'histoire, mais il arrive qu'il débouche sur l'expérience du présent, qui est intemporelle, intime. Midi, l'heure actuelle, est la seule qui sonne aux deux horloges. Ceux qui savent saisir cette chance passagère semblent souvent, du point de vue de l'histoire, s'immobiliser; de l'autre point de vue, au contraire, leur élan créateur apparaît comme intarissable. Il ne suffit pas, en effet, de ne point retarder : il faut encore escalader l'aiguille vertigineuse de midi. Les Fauves, les Nabis se tourneront vers d'autres modes d'expression : Matisse, Bonnard n'en démordront plus, sans peur de se démoder. A leur instar, Riopelle devra se résigner à cheminer en solitaire.

Mais la fidélité même peut devenir une trahison. Le changement de thème ou de

système permet, sinon de se renouveler, du moins de repousser l'échéance. Cela n'est plus possible pour le peintre dont l'œuvre n'est pas le produit d'un rapport avec le monde de la représentation, mais avec les seules forces de son être. Ce n'est plus le monde qu'il répertorie alors, c'est lui-même qu'il répète. Difficile destin que celui du peintre voué au présent, tellement exposé à le voir lui échapper et si conscient du moindre glissement au passé !

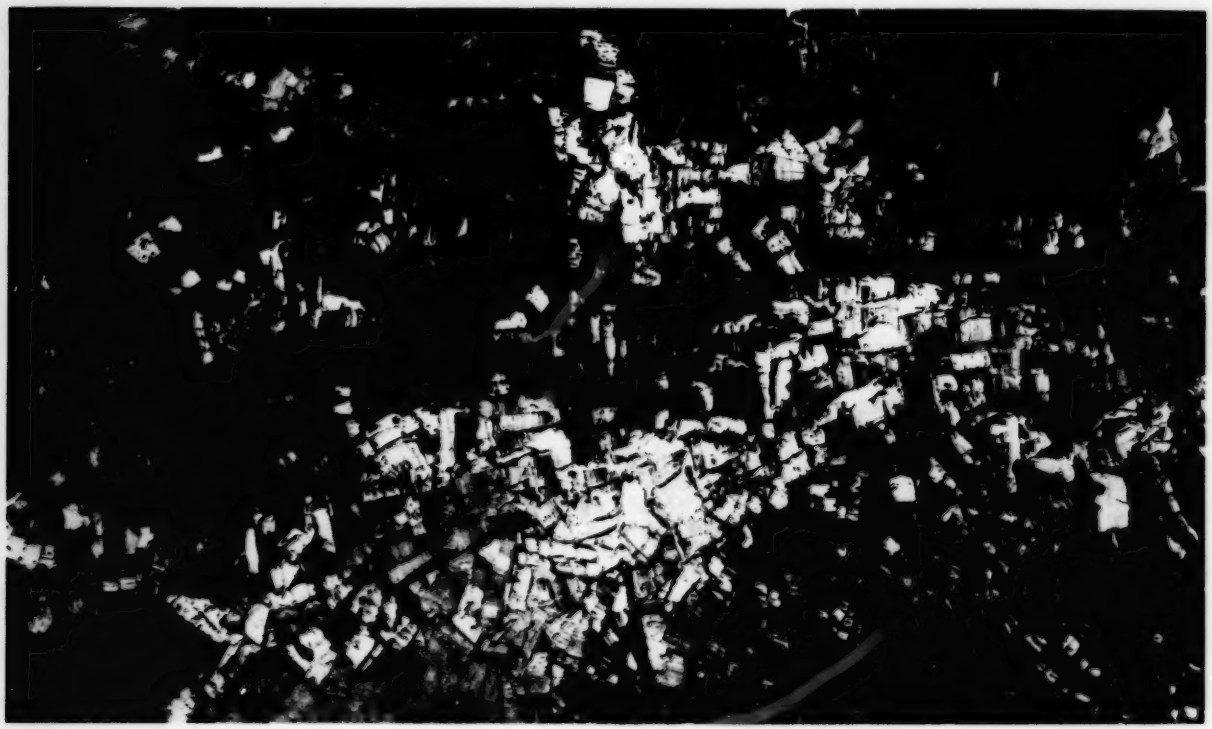
Riopelle me confia un jour :

— *On ne fait jamais qu'un pas dans la vie.*

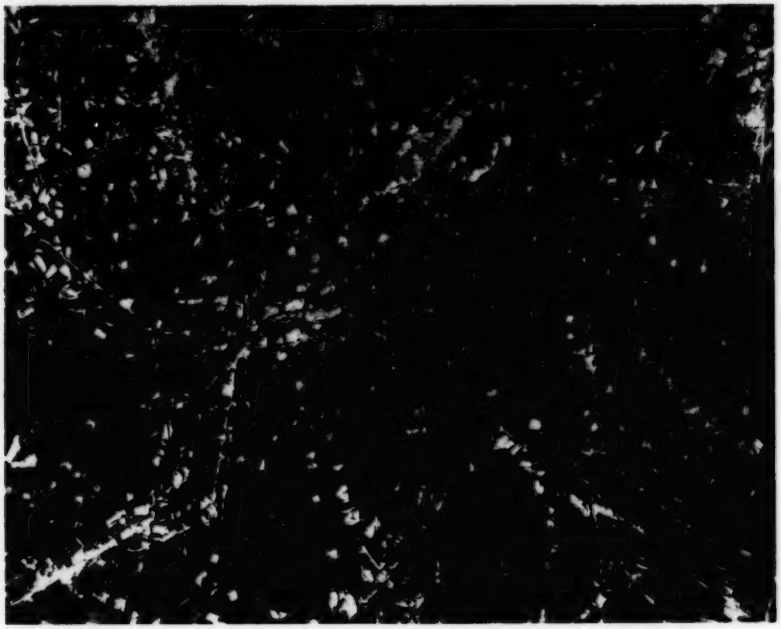
Ce pas, voilà plus de quinze ans qu'il l'a fait et qu'il est lié par lui. Le temps qui s'écoule donne à sa démarche un éclairage pathétique, comme à un homme qui aurait tout fondé sur la jeunesse. Cela, c'est du point de vue de l'histoire que je l'observe. Mais il suffit que le présent soit une fois encore rejoint pour qu'aussitôt cette perspective dramatique s'efface. On songe à un arbre (*La nature, ma seule référence*) qui secoue brusquement l'hiver noir et stérile pour se couvrir d'une floraison si folle qu'elle interdit jusqu'à l'idée d'un précédent : tant de fraîcheur ne peut être, à chaque retour, que première. Au pays de la science et de l'histoire, les pas s'additionnent; dans celui de l'art, le même pas, à condition qu'il soit décisif, peut et doit se refaire sans cesse.

— *La chose un peu gênante pour les tableaux qu'on a beaucoup vus et qu'on aime,* me dit Riopelle en quittant le musée, *c'est qu'on veut revoir le tableau qu'on a vu. Or il n'est pas là, il n'existe plus. Pourquoi chercher à comparer ? Il faut commencer.*

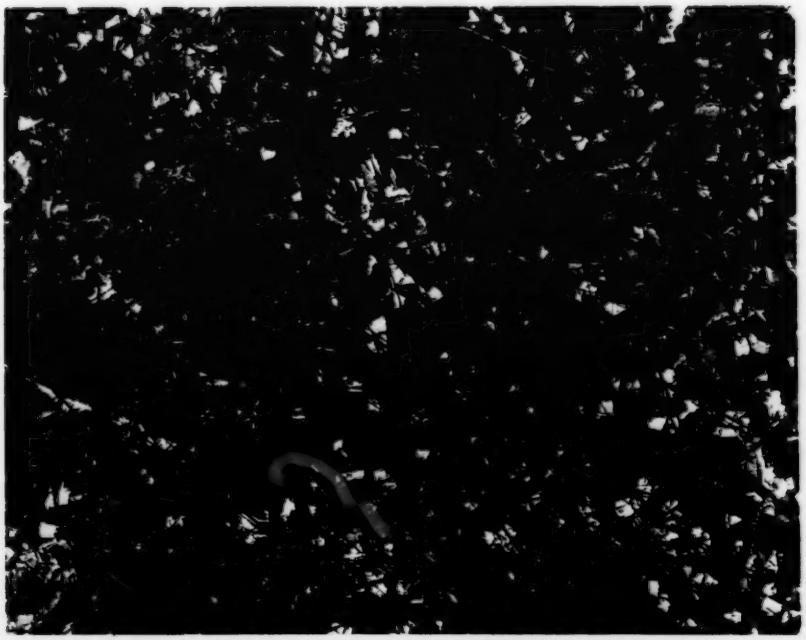
Pierre Schneider *1965*



Horizon ouvert 1957 *Huile sur toile*

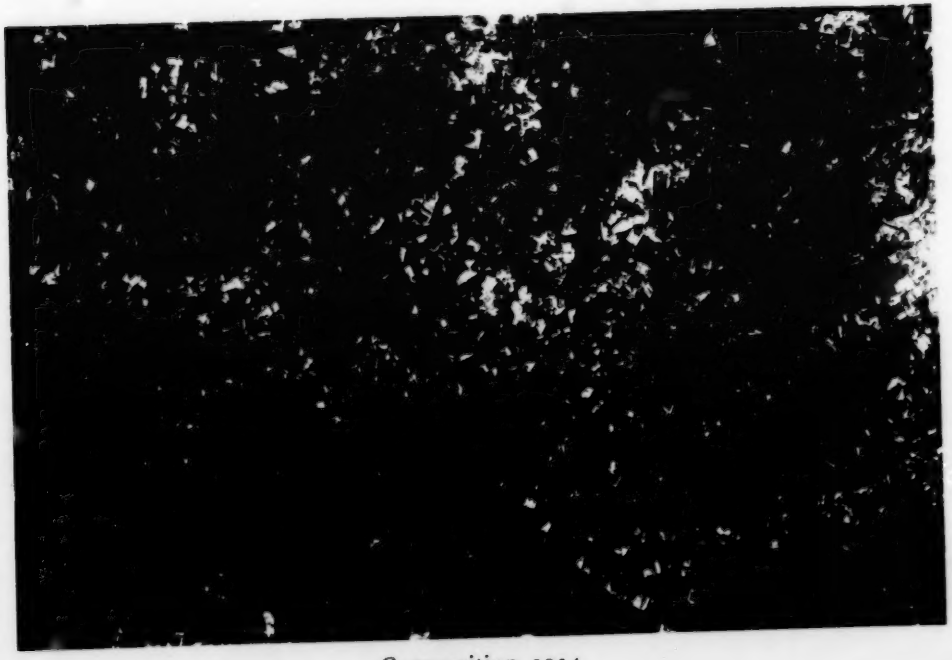


Dérive 1952 *Huile sur toile*



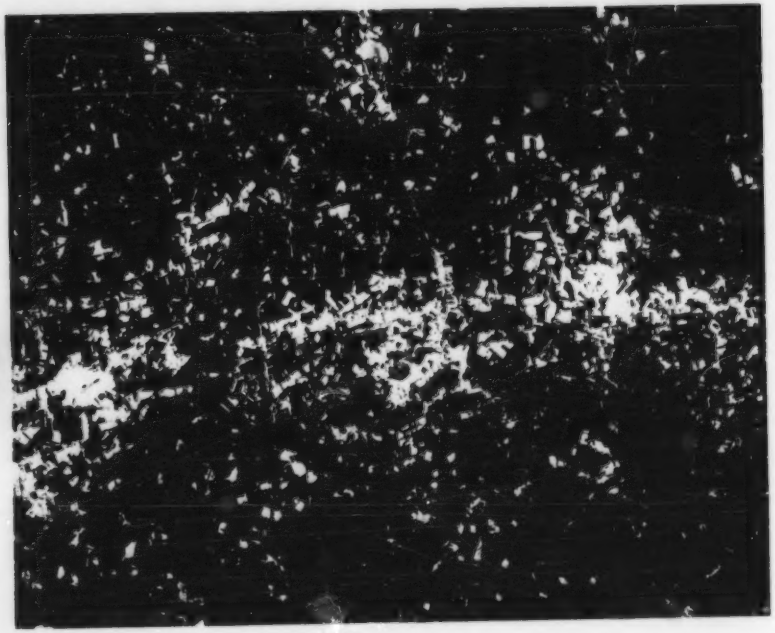
Composition 1953 *Huile sur toile*

Aquarelle 1953

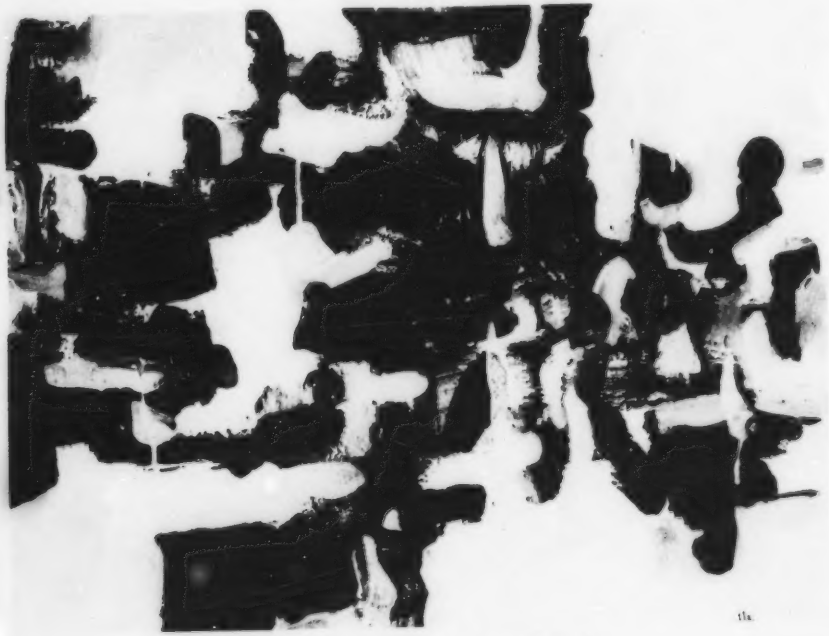


Composition 1954

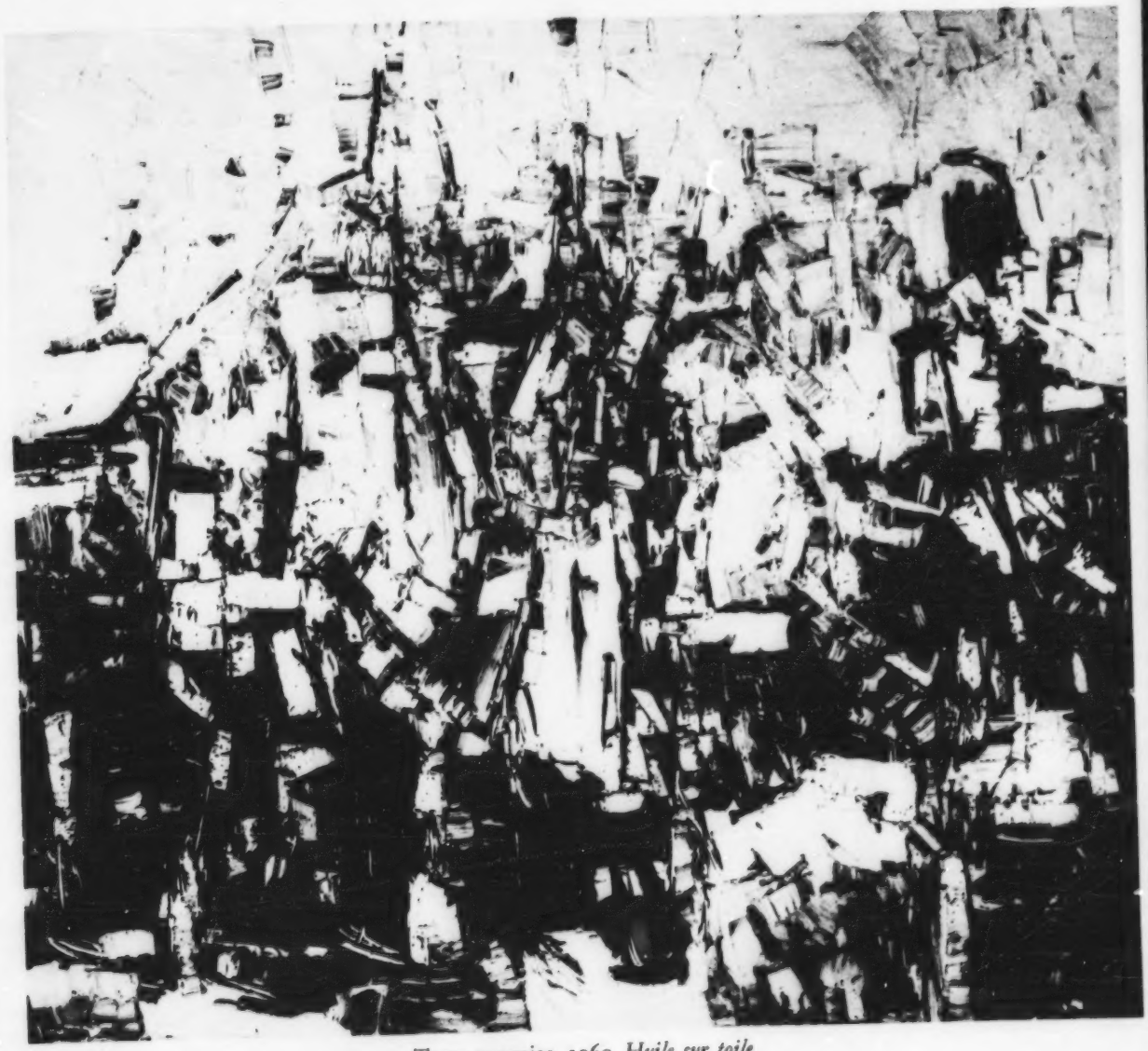
La bolduc 1964 *Huile sur toile*



Composition 1954



Masque Esquimau 1955 *Gouache*



Terre promise 1960 *Huile sur toile*

La danse 1962 *Huile sur toile*

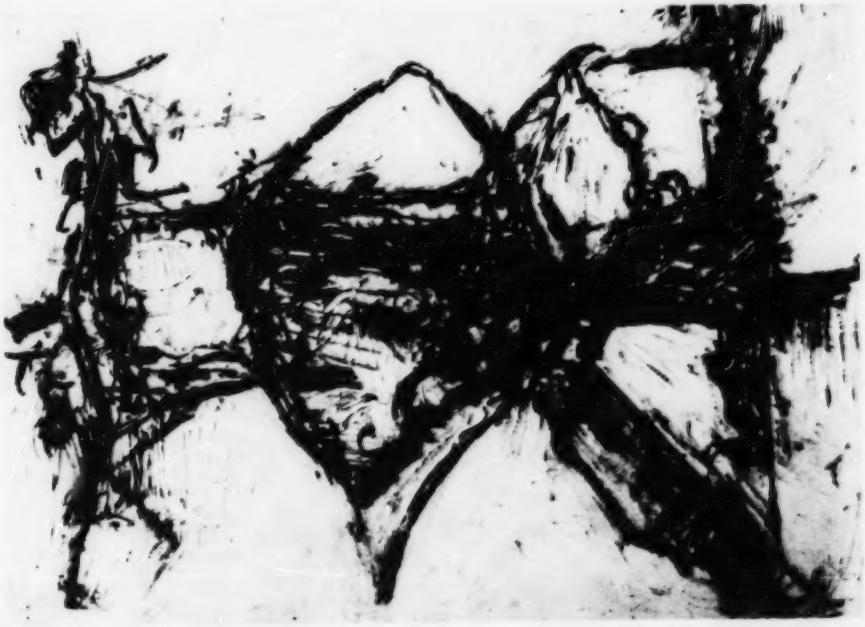
Masque Esquimau 1955 *Gouache*

Gouache 1955

La dame de carreau 1962 *Huile sur toile*

Huile sur papier 1959

Aquarelle 1964-1965



Pastel 1962

Pastel 1962

Pastel 1962

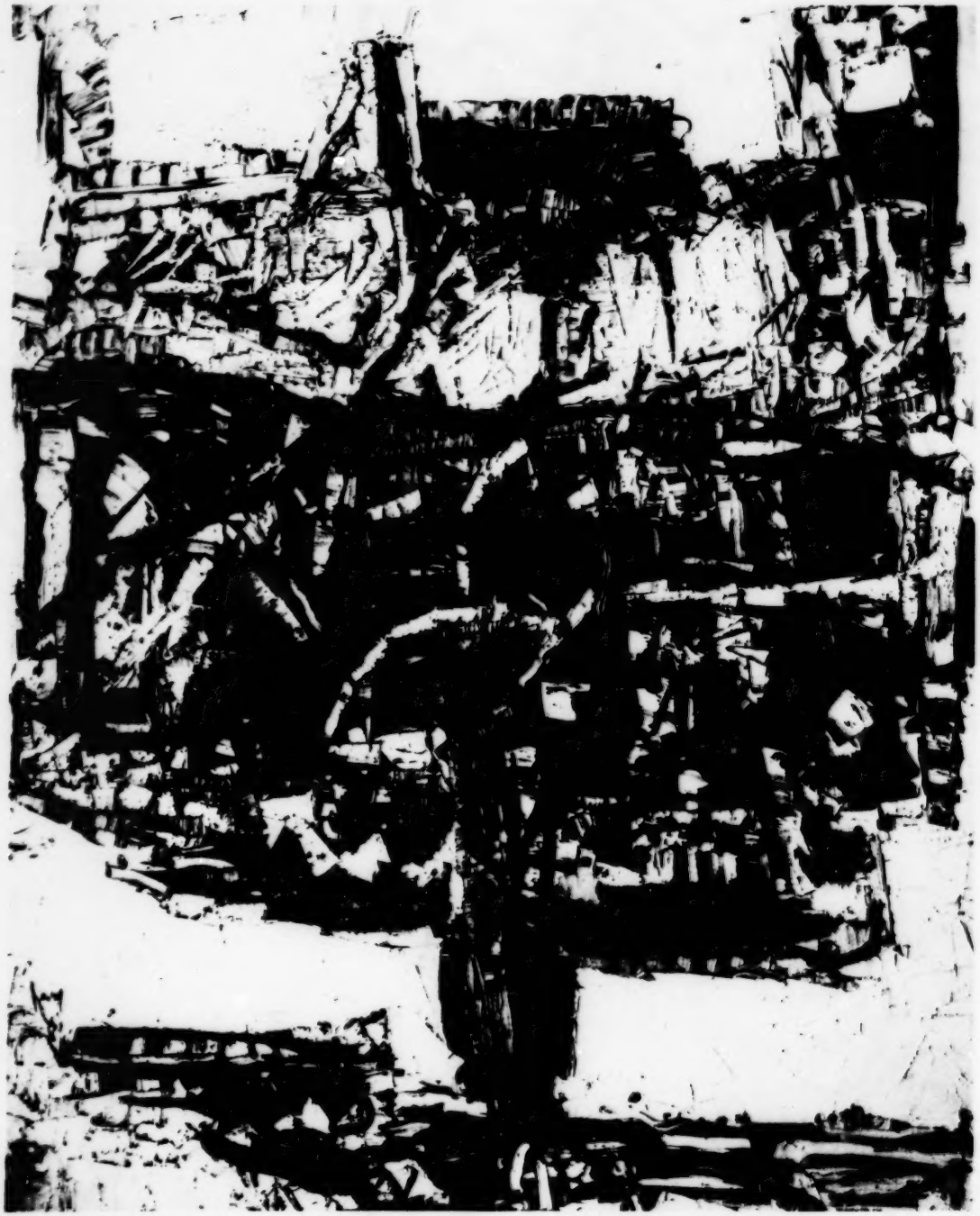
L'arbre 1962 *Huile sur toile*

Aquarelle 1964-1965

Les bourgeois 1964 *Bronze*

47

La défaite 1963 *Bronze*



48

L'arbre 1964 *Huile sur toile*

# AVANT-PROPOS

Le plus célèbre peintre canadien
est en même temps le plus canadien de nos peintres.
Ce n'est pas un hasard. Tout grand artiste obéit,
sa vie durant, aux plus lointaines déterminations de son être
et demeure fidèle aux impressions les plus profondes
qui ont touché son enfance.

Sans minimiser l'influence décisive qu'a exercée sur son instinct créateur
ce Paris où il a vécu à peu près sans interruption depuis 1946
et où, avec ses seules ressources, il a fait une prodigieuse carrière,
on ne peut s'empêcher de reconnaître que Riopelle
est resté imprégné par les façons de sentir de son milieu
et impressionné par les images de son pays natal.

Aussi bien, nous nous découvrons dans son art,
car il nous révèle à nous-mêmes ; nous y retrouvons notre propre sensibilité,
mais exaltée et portée au paroxisme.

Il était normal qu'en cet été 1967
au cours duquel l'on vient de partout faire connaissance avec le Canada,
le directeur du Musée du Québec, monsieur Guy Viau,
tînt précisément à présenter un ensemble important d'oeuvres de Riopelle.

Nous devinons la satisfaction qu'éprouve aujourd'hui Guy Viau,
lui qui, dès 1947, dans un article paru dans « Notre temps » de Montréal
à l'occasion d'une exposition de six peintres canadiens,
réunis sous le vocable « d'Automatisme » à la Galerie du Luxembourg de Paris,
reconnaissait déjà les dons exceptionnels de Riopelle
et le plaçait dès lors au premier rang des peintres canadiens.

Nous tenons à exprimer notre sincère gratitude aux éminentes personnalités
sans le concours desquelles cette manifestation n'eut pas été possible,
en particulier monsieur Pierre Matisse de New York
et monsieur Aimé Maeght de Paris.
Mentionnons aussi monsieur et madame Ralph F. Colin de New York
et monsieur Frank H. Porter de Cleveland.

Au nom du Ministère des Affaires culturelles et du Gouvernement du Québec,
je suis fier de rendre hommage à Riopelle
en lui réitérant notre admiration et notre reconnaissance.

Jean-Noël Tremblay,
Ministre des Affaires culturelles

# NOMENCLATURE DES OEUVRES

## PEINTURES

1. DÉRIVE (1952),
huile sur toile, 4' 3" x 5' 4",
Monsieur et Madame Ralph F. Colin,
New York.

2. SANS TITRE (1952),
huile sur toile, 4' 9½" x 3' 2",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

3. SANS TITRE (1953),
huile sur toile, 3' 9" x 4' 9½",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

---

4. SANS TITRE (1954),
huile sur toile 9' 2" x 6' 7",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

5. SANS TITRE (1954),
huile sur toile, 3' 6" x 4' 9¼",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

6. SANS TITRE (1954),
huile sur toile, 6' 7" x 8' 3",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

---

7. SANS TITRE (1955),
huile sur toile, 4' 3" x 3' 2¼",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

8. HORIZON OUVERT (1957),
huile sur toile, 3' 9" x 6' 5",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

9. SANS TITRE (1959),
huile sur papier, 3' 5¼" x 2' 5¼",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

---

10. SANS TITRE (1959),
huile sur papier, 2' 5¼" x 3' 6¼",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

11. SANS TITRE (1959),
huile sur papier, 2' 5½" x 3' 6½",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

11A. SANS TITRE (1959),
huile sur papier, 3' 6¼" x 2' 5¼",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

---

12. TERRE PROMISE (1960),
huile sur toile, 7' 0" x 9' 0",
Monsieur Frank H. Porter,
Cleveland.

13. L'ARBRE (1962),
huile sur toile, 6' 5" x 4' 3",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

14. LA DAME DE CARREAU (1962),
huile sur toile, 6' 5" x 4' 3",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

---

15. TOTO (1962),
huile sur toile, 6' 5" x 4' 3",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

16. LA BOLDUC (1964),
huile sur toile, 9' 10" x 9' 10",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

17. L'ARBRE (1964),
huile sur toile, 9' 0" x 7' 0",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

18. LA MONTAGNE (1966),
huile sur toile, 8′ 6½″ x 4′ 7″,
Galerie Maeght,
Paris.

19. SANS TITRE (1967),
collage sur toile, en trois sections,
16′ 0″ x 8′ 0″,
don de l'artiste au Musée du Québec.

20. MIRADOR (1967),
huile sur toile 5′ 3¾″ x 4′ 9″,
appartient à l'artiste.

---

21. À L'AFFÛT (1967),
huile sur toile 5′ 3¾″ x 4′ 9″,
appartient à l'artiste.

---

## SCULPTURES

22. LA DÉFAITE (1963),
bronze, hauteur 6′ 9″,
Galerie Pierre Matisse,
New York.

23. LES BOURGEOIS (1964),
plâtre, hauteur 8′ 0″,
Galerie Pierre Matisse,
New York.

24. LA ROSE (1965),
bronze, 1′ 6″ x 1′ 2″,
Galerie Maeght,
Paris.

---

25. CHAPEAU DE PÂQUES (1966),
bronze 2′ 2″ x 2′ 2″,
Galerie Maeght,
Paris.

---

## OEUVRES GRAPHIQUES

26. MASQUE ESQUIMAU (1955),
gouache, 1′ 7⅛″ x 2′ 1″,
Galerie Pierre Matisse,
New York.

27. MASQUE ESQUIMAU (1955),
gouache, 1′ 7⅛″ x 2′ 1″,
Galerie Pierre Matisse,
New York.

28. SANS TITRE (1955),
gouache, 3′ 5¼″ x 2′ 6¼″,
Galerie Pierre Matisse,
New York.

29. SANS TITRE (1962),
pastel, 2' 5½" x 3' 5½",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

30. SANS TITRE (1962),
pastel, 2' 5¾" x 3' 5½",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

31. SANS TITRE (1962),
pastel, 2' 5¾" x 3' 5½",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

32. SANS TITRE (1964),
aquarelle, 2' 1½" x 1' 7¼",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

33. SANS TITRE (1964),
aquarelle, 1' 7¼" x 2' 1½",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

34. SANS TITRE (1964),
aquarelle, 1' 7¼" x 2' 1½",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

35. SANS TITRE (1964),
aquarelle, 1' 7½" x 2' 2",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

36. SANS TITRE (1964),
aquarelle, 1' 7½" x 2' 2",
Galerie Pierre Matisse,
New York.

37. SANS TITRE (1965),
dessin, 1' 9¼" x 2' 5⅛",
Galerie Maeght,
Paris.

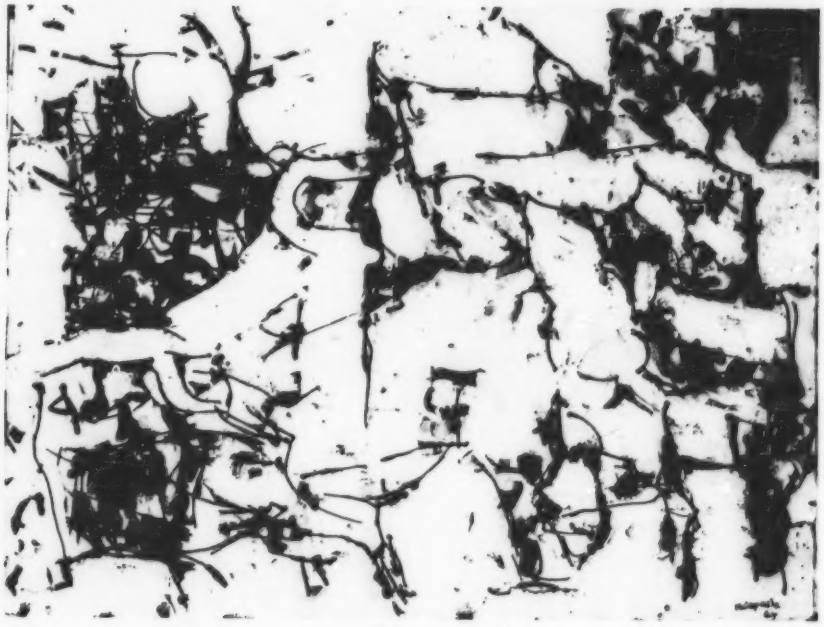
38. SANS TITRE (1965),
dessin, 1' 5⅛" x 1' 9¼",
Galerie Maeght,
Paris.

39. SANS TITRE (1965),
dessin, 1' 5⅛" x 1' 9¼",
Galerie Maeght,
Paris.

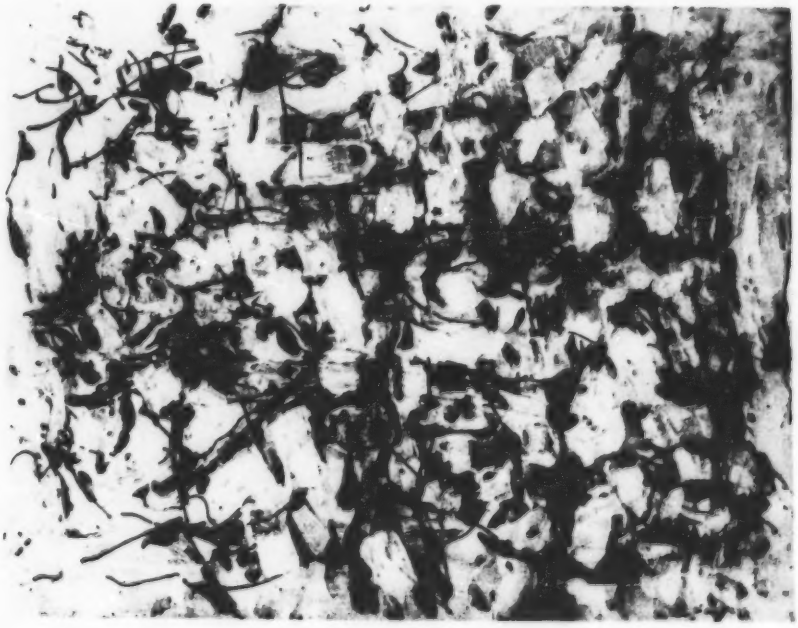
40. SANS TITRE (1965),
dessin, 3' 0¼" x 2' 4",
Galerie Maeght,
Paris.

41. SANS TITRE (1965),
dessin, 3' 0¼" x 2' 4",
Galerie Maeght,
Paris.

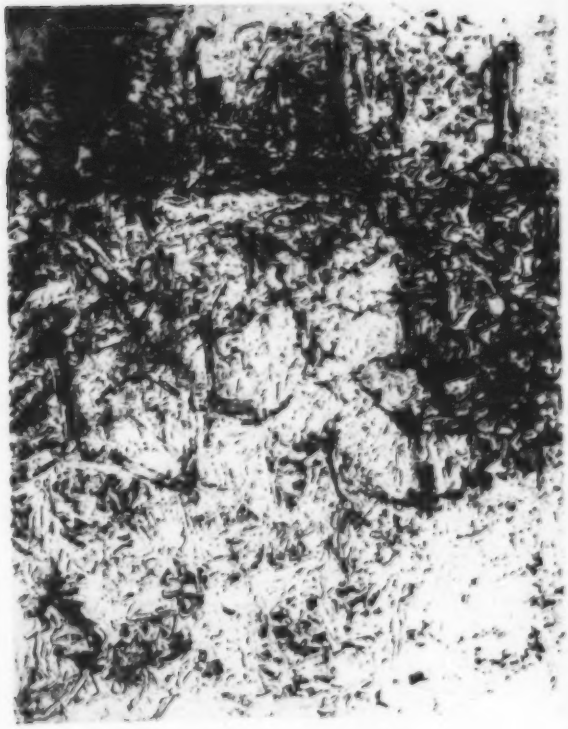
42. SANS TITRE (1965),
dessin, 3' 0¼" x 2' 4",
Galerie Maeght,
Paris.



Aquarelle 1964-1965



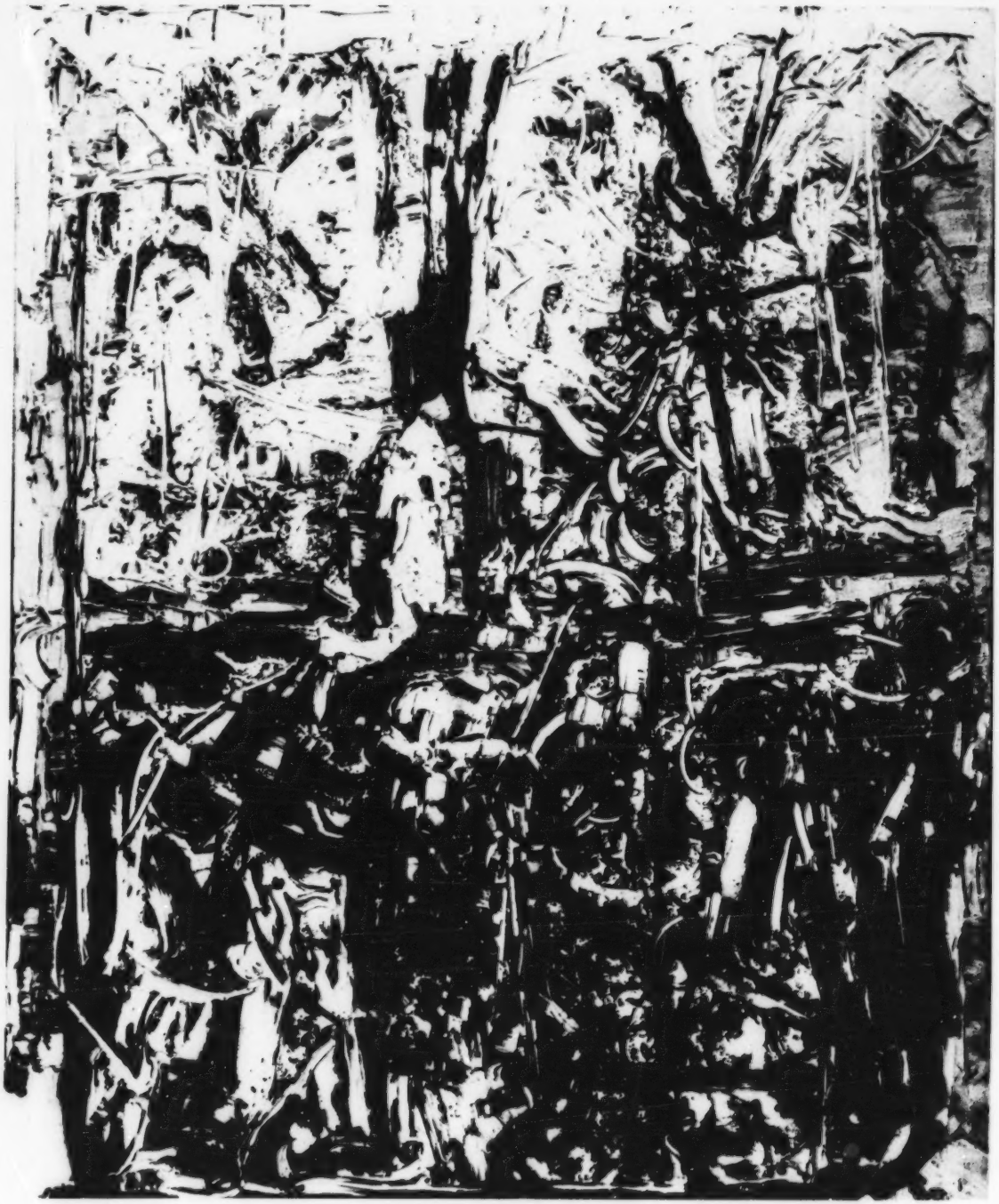
Aquarelle 1964-1965



Triptyque 1964-1965

Aquarelle 1964-1965

L'oiseau 1965 *Husain*



Composition 1966 *Huile sur toile*

Don Quichotte 1964 *Bronze*